

VON STILISIERUNGEN UND METEORITEN

aus den im Theatermagazin »Die deutsche Bühne« veröffentlichten Werkstattberichten des Komponisten Hans Thomalla

Warum eine Oper über Kaspar Hauser?

Am 26. Mai 1828 erscheint plötzlich ein junger Mann in Nürnberg, der sich sonderbar bewegt, merkwürdige Laute von sich gibt und anstatt auf Fragen zu antworten, die Sätze anderer in verzerrter Sprache nachspricht. Dieser junge Mann, der sich Kaspar Hauser nennen soll, erregt ungeheures Interesse. Der Versuch, sein Geheimnis zu lüften und das Vakuum seiner Biographie zu füllen, ist zuerst ergebnislos. Beim zunehmend aggressiveren Verhör entsteht jedoch, mehr durch Suggestion denn durch kritische Befragung, eben jene Geschichte, die seitdem die Faszination an Hauser kontinuierlich nährt: Er sei Zeit seines Lebens in einem dunklen Zimmer gefangen gehalten worden, ohne jeglichen Kontakt zur Außenwelt, ohne Eltern, ohne Geschwister, ohne Freunde. Die Figur des Kaspar Hauser ist von Anfang an etwas, was man heute als »Medienphänomen« bezeichnen würde. Die Menschen sind angezogen von diesem Phänomen mit einer Mischung aus Interesse und Mitleid, aber auch aus Ekel vor der Andersheit und aus Wut über den Narzissmus des jungen Mannes.

Ich bin dem Stoff über Peter Handkes Schauspiel und Werner Herzogs Film begegnet, und die über Hauser berichtete merkwürdig kreatürliche Ausdrucksweise löste meine künstlerische Neugier aus: »A söchtener Reiter möcht ih wern, wie mein Voter aner war.« Der Satz, den Hauser immer wieder geradezu manisch wiederholt, hat sich mir eingebrannt. Und seine Anziehungskraft wird mit der Zeit merkwürdigerweise nicht schwächer, sondern stärker. Relativ früh in der Vorarbeit habe ich mir jedoch auch die Frage gestellt, die sich jeder Opernkomponist stellen sollte: Warum eine Oper über Kaspar Hauser? Ist das wirklich das richtige Medium für dieses Thema? Was kann ich mit dem stilisierten und hochartifizialen Medium des Musiktheaters zur Erzählung der Geschichte Hausers beitragen, das nicht schon in den unzähligen wissenschaftlichen, journalistischen und auch künstlerischen Auseinandersetzungen erörtert wurde? Ist nicht ein Dokumentarfilm oder eine historisch-wissenschaftliche Biographie das geeignetere Medium für die Erzählung dieser Geschichte?

Die Antwort mag paradox klingen: Die Geschichte von Kaspar Hauser lässt sich nicht schreiben. Er hat keine Geschichte. Die Abwesenheit von Biographie, von Herkunft, von Identität und von jeglicher Form der Einordbarkeit ist das, was Kaspar Hauser ausmacht, und zugleich das, was so verunsichert. Die zahlreichen Versuche,

eine Geschichte »an ihm« zu erzählen, schreiben im Grunde eine lange Folge von Verdinglichungen Kaspar Hausers fort: Er wird zum Objekt – zum Objekt von Projektionen (der ausgesetzte Findling, der badische Prinz, der ungarische Adelige), von Vorwürfen (der Hochstapler), medizinischen, pädagogischen und quasi-wissenschaftlichen Versuchen. Es ist die geradezu gewaltsame Sehnsucht, dieser vollkommen ungreifbaren Figur »habhaft« zu werden. Noch in der Arbeit an jeder Szene stellte sich mir immer wieder die Frage: Wer ist Kaspar? Ist er vielleicht doch ein Hochstapler? Ist er schizophran, traumatisiert oder hat er tatsächlich Gedächtnisverlust erlitten? Oder einfacher: Ist er Opfer oder Täter? Die Schwierigkeit jedoch, diese Fragen gerade nicht zu beantworten und ihre Offenheit auszuhalten, ist vielleicht die größte Herausforderung, die mich fortlaufend während der Komposition begleitete: Kaspar Hauser eben keine Geschichte zu geben.

In dieser Auseinandersetzung mit der Nicht-Geschichte Hausers ist Handkes Version sicher die radikalste und zugleich vielleicht ehrlichste. Bei ihm spricht Hauser nicht, sondern er wird »besprochen«. Und aus dieser Perspektive erscheint Oper als die genau richtige Kunstform, um die beiden interessantesten Aspekte der Figur Hausers zu erkunden: die kreatürliche, nichtsprachliche Ausdrucksweise (das Stammeln und Stöhnen) und die verunsichernde Leere seiner Biographie, das in der Figur sich auf-tuende Nichts.

»Diese Geschichte von Kaspar Hauser will ich selber schreiben«

Erzählt die Oper »Kaspar Hauser« eine Geschichte? Die Antwort ist auf den ersten Blick einfach: Die Oper bringt ganz linear die historischen Ereignisse um Kaspar Hauser auf die Bühne – von der ersten Szene, dem Auftritt des Protagonisten, bis zum Finale des letzten Aktes, Hausers Tod. Es gibt eindeutig Charaktere auf der Bühne, die der zugrundeliegenden wahren Begebenheit entstammen, die Einteilung der Szenen und Akte folgt den wesentlichen Abschnitten der Erlebnisse Hausers nach seinem Erscheinen (die Ankunft in Nürnberg, dann die Aufenthalte im Hause der Lehrer Daumer und Meyer in Ansbach).

Aber: Die Geschichte, welche die Oper »Kaspar Hauser« erzählt, ist auch eine der Verunsicherung von Geschichtenerzählen. Diese Verunsicherung beginnt mit dem Paradox, dass die Geschichte von Kaspar Hauser die einer Nicht-Geschichte ist. Gerade die Abwesenheit einer Biographie, einer nacherzählbaren Story ist ja das Zentrum des Stoffes, und genau in diesem biographischen Vakuum liegt die Störung, die das Drama »Kaspar Hauser« anstößt. Es ist die grundlegende Verunsicherung dessen, was Lebensgeschichte heißt, die für alle anderen – und am Ende auch für Kaspar Hauser selbst – so schwer auszuhalten ist und die den Drang, ihm mit aller

Gewalt eine Geschichte aufzudrücken, auslöst. Hausers Leere verunsichert und verändert das scheinbar so sichere Geschichtenerzählen der Bürger – ihre Äußerungen kippen zunehmend vom nüchternen Rechenschaftsbericht der Ereignisse in eine immer verzweifeltere Behauptung, kohärente Geschichten zu erzählen und zu begreifen.

In unserer medial bestimmten Welt werden uns ständig Geschichte erzählt. Fernsehen, Kino, Werbung, aber auch Politik (die »Geschichten« zur Griechenlandkrise, zum Ukraine Konflikt oder die »Biographien« von Kandidaten) – und zunehmend auch unser Alltag (die kontinuierliche Aufforderung zur Narration der eigenen Biographie als erzählbarer Geschichte in Bewerbungsgesprächen oder bei Bekanntschaften) sind geprägt vom Druck zur Story. Oper macht da keine Ausnahme. Aber das wesentliche Charakteristikum des Genres und zugleich seine Bedeutung heute liegt nicht in den Stoffen mit den »stärksten Gefühlen« oder deren Vertonung durch die »schönsten Gesangslinien«, sondern in der Möglichkeit, uns einen zentralen Konflikt erfahren zu lassen, der im Lärm des allgegenwärtigen Storytellings untergeht: der Konflikt aus nacherzählter, re-präsentierter Wirklichkeit und der Präsenz der Klänge, Stimmen, Körper als ihre eigene Wirklichkeit. Die Spannung dieses Konfliktes ist das Zentrum des »Erlebnisses Oper«. Es ist die Möglichkeit einer fast unmittelbaren Präsenz im Singen und im Spielen. Eine Präsenz, welche die Linearität und Kohärenz einer nacherzählten Story verloren hat, wie auch Kaspar Hauser eine Biographie vermisst, dafür aber eine Geschichte der jähren Gegenwart der Musik und der Szene im hier und jetzt eröffnet.

Von Stilisierungen und Meteoriten

Wie hört sich also Kaspar Hauser an? Wie artikuliert er sich? Und damit direkt verbunden: Wie singen eigentlich die anderen Protagonisten? Welche »Stimme« haben der Bürgermeister Binder, der Polizeiaktuar Scheurl, der Rittmeister von Wessenig? Die Art und Weise, wie die Figuren singen, ist dabei nicht Aspekt einer bestehenden musikalischen Sprache, die einfach zur Verfügung steht, und in der ich als Komponist dann »singen lasse«. Die Art zu Singen ist untrennbar mit der auf der Bühne dargestellten Geschichte selbst verbunden. In den historischen Dokumenten zu Kaspar Hauser, den zahlreichen Gerichtsakten, Briefen und Pamphleten lässt sich ein interessanter gemeinsamer Faden erkennen. In fast allen Zeugnissen wird nicht nur der Versuch der realen historischen Figuren deutlich, die Geschichte Kaspar Hausers zu erfassen, sondern dabei auch die jeweils eigene Identität wie ein Label zu präsentieren und dabei geradezu offensiv zu behaupten. Die Äußerungen sind voller Selbststilisierung: der »empfindsame Gutmensch« Binder; der »großbürgerliche« Offizier Wessenig; die

»natürliche Autorität« Scheurls; die sich als »Tochter« und »Schwester« definierende Anna Daumer. Und eine der zentralen Funktionen von Singen in klar abgesteckten Konventionen ist die Etablierung von »geliehener« Identität. Die Selbststilisierung in ersehnte Identitäten der Figuren in »Kaspar Hauser« sind daher auch immer gesangliche Stilisierungen. Von den aufsteigenden Crescendo-Figuren Wessenigs mit ihrem grandiosen Gestus zu den lyrischen Kantilenen Binders in ihrer Sentimentalität, von den herrischen Forte-Repetitionen Scheuerls zu den demütig abfallenden Linien Anna Daumers: Die vokalen Figuren der Gestalten sind Versuche, eine Identität anzunehmen. Gemeinsam ist den Kleinbürgern der Geschichte dabei der fast sprechende Ton zu Beginn.

Kaspar Hauser schlägt in diese Gesellschaft ein wie ein gesanglicher Meteorit. Seine vokale Identität ist nicht greifbar. Er taumelt durch alle stimmlichen Artikulationsformen: von langen Linien auf Vokalen zu harten konsonantischen Plosivlauten, von Geräuschen zu extrem gedehnten Melodien, zu komprimiertem Sprechen. Selbst sein Stimmfach ist nicht als Identität etikettierbar. Der Countertenor – an sich schon ambivalent als Mann mit »Frauenstimme« – singt sowohl hoch im Kopffregister als auch mit tiefer Bruststimme, und springt somit unverortbar durch alle vokalen Register.

Die Geschichte von Kaspar Hauser wäre jedoch belanglos, wenn es beim Kontrast des klar etikettierbaren Gesangs der Bürger auf der einen Seite und Hausers undefinierbarem vokalen Mäandern auf der anderen Seite bliebe. Das Verhältnis ist komplexer und zugleich beweglich. Schon unter den gesanglichen Stereotypen der Protagonisten liegen »Abgründe« – kreatürliche, nicht-greifbare Aspekte, die sich für kurze Augenblicke auftun, und die Angst der Bürger vor dem eigenen Nichts, vor der nicht klar definierbaren Identität aufblitzen lassen. Es ist eine Angst, welche die Sehnsucht nach klarer Identität nur verstärkt. In diesen Momenten, die der Geräuschwelt Kaspar Hausers gleichen, lässt sich erahnen, dass diese Welt wie eine unterdrückte andere Identität bei allen Figuren verborgen liegt. Und so verlieren sich fast alle Protagonisten zunehmend in einer anderen Art von Singen, bei der sie die klare Ordnung ihres stilisierten Gesangs verlassen haben, und sich an die unerschlossenen, geräuschhaften, kreatürlichen vokalen Ausdrucksformen Kaspar Hausers annähern. Es ist zum einen eine Annäherung aus echtem Interesse an dieser radikal anderen Figur, zum anderen eine ins Leere laufende Selbststilisierung. Es sind die auf einmal viel zu langen Ruhepunkte in den Kantilenen Binders, die zu lauten Ausrufe Scheurls, bei denen die Fortissimo Behauptung ins Schreien kippt, oder die zunehmend gedehnten Konsonanten in der Vokallinie Feuerbachs, die ein geräuschhaftes Eigenleben neben dem traditionellen Gesang beginnen.

Risse

Musikalische Form ist nicht einfach das Gefäß, in dem die Geschichte Hausers präsentiert wird, sondern die Ordnung, in die Hauser einschlägt. Und sie ist genau das, was ihm angetan wird. Die Formlosigkeit Hausers, seine Geschichts-, Sprach- und Strukturlosigkeit löst die fundamentale Verunsicherung der Gesellschaft aus, die sich so klar konturierte und so stereotype Formen gegeben hat. Sie ist zugleich aber auch deren Alternative. Mitten in der Textur mit ihren musiktheatralen Stereotypen ereignen sich jedoch Risse. Es sind Momente des Aufbäumens gegen die Linearität und die Mechanik der Story, Aktionen Hausers, in denen er plötzlich versucht, sich die an ihm erzählte Geschichte zu eigen zu machen. Der erste dieser Risse ist ein absurder Akt der Selbstbehauptung: Er schreibt Blätter über Blätter voll mit seinem eigenen Namen und stellt so der mechanischen Wiederholung der äußeren Erfahrungen die manische Wiederholung des Singulären entgegen. Die Risse setzen sich im 2. Akt in Hausers Versuchen fort, seine Autobiographie zu notieren. Die drei Ansätze sind dabei zunehmend kultivierter und stilisierter: Die Auflehnung wird dabei stärker in die Stereotypen der Gesellschaft um ihn integriert. Der letzte Riss ist dann kein Riss mehr, er ist Teil der Textur und somit zur Gänze formalisiert: Kaspars Traum, scheinbar ein letzter Moment der Behauptung von Identität, unterbricht zwar das Duett mit Karoline Kannewurf, ist aber letztlich nichts weiter als ein kontrastierender Mittelteil. Seine Sprache und sein musikalischer Satz unterscheiden sich formal nicht mehr von den Teilen davor und danach. Kaspar ist zur Gänze fremdbestimmt. Er hat die Außenansicht der Gesellschaft verinnerlicht. Seine große Traum-Arie ist keine Unterbrechung oder Auflehnung mehr, sondern sie ist Darstellung von Arie, formal fast ganz integrierter Ausdruck eines stilisierten Ichs.

Die merkwürdige Schönheit des Verstimmten

Die Ordnung der Bürger in »Kaspar Hauser« – die forcierte Langeweile der Kleinstadt – ist von Anfang an wackelig, verstimmt. Kaspar Hausers Erscheinen verstärkt nur die unterschwellig präsenten Aspekte des Nichtkommensurablen, des Anderen. Seine Andersartigkeit legt nur den Finger auf den verdeckten Schmutz in der scheinbar sauber geordneten harmonischen und rhythmischen Monotonie. In einem Aspekt sind all die Verstimmungen, Verschmutzungen und Instabilitäten jedoch merkwürdig: Sie sind schön. Ihnen haftet nichts Negatives, Antithetisches, Hässliches an, sondern die Textur erfährt gerade durch sie eine fast auratische Schönheit. Dieser Aspekt hat mich im Kompositionsvorgang selbst überrascht. Die kompositorische Arbeit an dieser Textur war auch die Suche nach einer Antwort auf die Frage: Wie entsteht diese Schönheit und was bestimmt sie? Eine definitive Antwort lässt sich schwer geben in ei-

nem Bereich, der sich einem kategorisierenden Zugriff gerade entzieht, aber eines wird in der Oper wenn nicht klar, so doch vielleicht bei jeder Aufführung erfahrbar: dass die Gefährdung der monotonen Textur durch die nicht-rationalisierbare Klangwelt Kaspar Hausers, durch die Verstimmungen, die Ausbrüche und die unkontrollierbaren Pulsierungen keine Zerstörung von Schönheit bedeutet, sondern dass gerade in der Spannung aus monotoner Struktur und ihrer Gefährdung das Potenzial für die spezifische klangliche und szenische Schönheit dieser Oper und der Geschichte, von der sie erzählt, liegen kann.

Die Schlaglichter aus der dreijährigen Entstehung des Stückes veranschaulichen einen langsamen Prozess der Vergegenwärtigung. Was als eine dokumentarische Reflektion über Kaspar Hauser begann, war am Ende die Oper »Kaspar Hauser«. Dabei wich die Nacherzählung der historischen Begebenheit mehr und mehr dem autonomen Text der Partitur mit ihrer eigenen musikalischen und sprachlichen Realität und – als letztem Entwicklungsschritt – einer Vergegenwärtigung durch die Inszenierung auf der Freiburger Bühne. Man kann die Geschichte Kaspar Hausers weder mit musikalischen noch mit szenischen Mitteln nach-erzählen, da in ihrem Kern eine existenzielle Leere ist; weil gerade im Vakuum der Biographie das Wesen der Geschichte liegt. Der Entstehungsprozess der Oper ist vielleicht eine kompositorische Annäherung an die Leere und an die Reaktionen, die diese Leere in den Bürgern Nürnbergs und Ansbachs auslöst – aber auch in allen am Produktionsprozess Beteiligten, im Publikum, und nicht zuletzt in mir selbst, dem Komponisten der Oper.



Hans Thomalla hat für das Theatermagazin DIE DEUTSCHE BÜHNE einen zwölfteiligen Werkstattbericht zur Entstehung seiner Oper »Kaspar Hauser« geschrieben. Er ist in den Ausgaben Mai 2015 bis April 2016 erschienen. Die Hefte können bezogen werden über:

INSPIRING NETWORK

DIE DEUTSCHE BÜHNE Kundenservice

Link: www.die-deutsche-buehne.de/abo

Email: abo@die-deutsche-buehne.de

Tel. +49.40 55 55 38 10